

Parente, Diego (editor). **La verdad a 24 cuadros por segundo. Estudios sobre cine.** Mar del Plata, Suárez, 2005, 158 p.

La verdad a 24 cuadros por segundo. Estudios sobre cine contiene un prólogo del compilador y nueve artículos de sendos autores que, desde distintos enfoques, se reúnen en el amor al cine y la reflexión en torno a él. Pero el libro no sólo está hecho “por” sino “para” sus amantes (los del cine y los de la reflexión): a medida que va leyendo cada uno de los aportes, el lector se entusiasma con aquello que no conoce y desea compartir un diálogo tanto en el acuerdo como en el desacuerdo.

Sergio Cecchetto parte de postular al cine como una de las estrategias de autocomprensión y autoconstrucción de los hombres y mujeres del siglo XX, y desde allí propone volcarse al análisis de tres de los géneros cinematográficos: el western y la ficción científica referida al espacio exterior por un lado, y al cuerpo por el otro. Si bien en el primero de los mencionados el título del apartado (“Por amor al western”) da el tono del tratamiento que hace de la cuestión (lo que lo diferencia del rastreo que se hace en los otros dos), en los tres Cecchetto se abre interesantemente a las relaciones histórico-científicas desde donde apreciar las transformaciones de dichos géneros. Un apartado especial (no sólo en el sentido formal del artículo, sino por lo atractivo de su desarrollo) lo constituye “Feo, seguramente sucio, y malo”, entre otros motivos, por el contrapunto entre la novela *Frankestein o el moderno Prometeo* y sus adaptaciones cinematográficas.

Silvia Schwarzböck discute espléndidamente la idea de “realismo integral” de André Bazin quien con ella, para la autora, éste expresó del mejor modo la fantasía con que surgió el cine: “registrar la vida en su permanente devenir y registrarla de manera objetiva” (p. 39). Schwarzböck construye un rico entramado de cuestiones derivadas de este supuesto en el que presenta aportes en torno al realismo, la verdad como autenticidad y la posibilidad de registrar el peligro, la legitimidad del montaje y la planificación, etc. Estos comentarios llevan a preguntarse por lo propio del cine como arte, en términos de superación de la fotografía, apuntando especialmente a la relación que hay entre el cine y la posibilidad que solo él tiene de captar el paso del tiempo, lo que condujo a Bazin en su momento,

y a Swarzböck en este artículo, a preguntarse de qué modo debe ser realizada esa captación. Todo el artículo ostenta una lúcida argumentación.

En el análisis de *Hitler, un film de Alemania* Leandro Paolicchi muestra cómo su realizador, Hans Jürgen Syberberg, se introduce en el nazismo a través de la relación entre arte y política para dirigirse hacia planteos que exceden las coordenadas espacio-temporales del fenómeno. El penetrante tratamiento que Paolicchi hace de la obra y de la perspectiva de Syberberg no sólo apunta a las implicancias de la estetización de la política propia del nazi-fascismo, sino que alcanza al “hitlerismo cinematográfico que Syberberg lo encuentra en la industria del cine, la pornografía y en gran parte de Hollywood” (p. 61) y reflexiona acerca del arte en lo político y de lo político en el arte, destacando, en la visión de Syberberg, la capacidad de éste de alejarse de las formas tradicionales de representar a Hitler y el nazismo, en dirección a una posición menos estereotipada, pero con una crítica más profunda y sagaz.

Eduardo Laso considera el caso de *La vida es bella* de Roberto Begnini, reconocida como una comedia ambientada en el genocidio perpetrado por los nazis en los campos de concentración. El problema en cuestión es la posibilidad de crear humor valiéndose del Holocausto. Analizando este tema, el autor aborda el pensamiento adorniano respecto de la imposibilidad de representación de la *Shoah*, y luego, dada por sentada la posibilidad, analiza el problema acerca del modo de realizar dicha representación. Recoge algunas de las críticas a la película para enriquecer esta posición cuestionándola por la banalización de la *Shoah* a través de “mensajes propios de nuestra cultura posmoderna y mediática extraídos de la ideología *new age*” (p. 75), así como por la concentración en el destino del padre y del hijo, lo que deja de lado al resto de las víctimas. Todo esto, según Laso, genera una versión *light* del *Lager* que escamotea la realidad. No obstante esto, el autor da por tierra con las críticas más convencionales a la película, surgidas más de un pensamiento reaccionario que de una auténtica reflexión acerca de la validez de una representación humorística del horror.

Mónica Giardina en sus “Aproximaciones a *Stalker*”, quizás el más conocido film de Tarkovsky, analiza la concepción estética del autor (a partir de sus propios escritos) y, acompañando el relato del film, interpreta la obra en relación con las ideas de diversos autores, especialmente las de Heidegger. Así, marca una

serie de paralelos con nociones de este filósofo tales como la del salto del pensamiento del ente hacia el del ser, la de disposicionalidad, la de ocaso, etc. Más allá de las analogías entre las sugerencias de Tarkovsky y el pensamiento de Heidegger, Nietzsche y demás, vale por sí misma la pericia con que la autora desentraña las sugestivas incógnitas de *Stalker*, en un análisis que logra dar cuenta de los aspectos filosóficamente más relevantes y más complejos de la película en cuestión.

La epifanía, como algo espiritual en aquello que sólo se alcanza sensiblemente pero que, a la vez, va más allá de lo percibido, no sólo es el marco a partir del cual Andrés Crelier reflexiona acerca de *Los muertos* de J. Joyce y de su adaptación cinematográfica a cargo de John Houston (*De aquí a la eternidad*), sino que las reflexiones acerca de la epifanía son las auténticas protagonistas del artículo, y *Los muertos*, tanto en su versión literaria como en la cinematográfica, es un disparador para que el autor desarrolle reflexiones sumamente interesantes acerca de, por ejemplo, las dificultades que se presentan a la hora de llevar a la pantalla una obra literaria, o, dicho de otro modo, de representar la misma epifanía con diferentes recursos. La epifanía, como hace notar Crelier, sólo puede ser capturada (y comunicada) mediante la “mostración”, asunto que nos trae inmediatamente a la memoria la famosa dicotomía wittgensteiniana entre decir y mostrar. Las últimas reflexiones del artículo tratan acerca del grado de realidad que pueda atribuirse a las epifanías, llegando finalmente a conclusiones tan sugestivas como la siguiente: “Más allá de su realidad objetiva, se podría decir entonces que las epifanías tienen una innegable ‘realidad estética’” (p. 99). Como se puede ver, se trata de un artículo particularmente valioso.

Juan Lamarche emprende exitosamente la dificultosa tarea de reconstruir *Reconstrucción de un amor* de Christoffer Boe y la analiza con una nutrida batería de herramientas filosóficas (se vale fundamentalmente de Ricoeur pero también de Deleuze, Heidegger, Aristóteles, Foucault, Kant, entre otros). Su intención es “mostrar el lugar de la escritura como identidad narrativa del amor” (p. 101) siguiendo la idea del eterno retorno de lo diferente de Deleuze. Así como la película se construye a partir de un complejo entramado, Lamarche cruza diversas líneas interpretativas para enriquecer su análisis, sin dejar de señalar que “Dentro de los lenguajes artísticos, [...] tanto el literario como el cinematográfico poseen un poder ilustrativo sobre la existencia humana que en algunos casos es superior

al de la filosofía” (p. 103), con lo cual da a entender, de alguna manera, que la apreciación completa de lo propuesto por el film, su reconstrucción, solo podrá ser llevada a cabo íntegramente viéndolo, viviendo la experiencia estética que nos ofrece.

No podría decirse sin más que el artículo de Diego Parente “Entre Godard y Heidegger: distintos rostros de la distopía técnica” consista simplemente en un análisis de la obra de Jean-Luc Godard a partir del tema de la distopía y del pensamiento heideggeriano, como sugiere el título, ya que estos mismos aspectos merecen un enriquecedor tratamiento independiente por parte del autor. Parente conduce al lector por un recorrido teórico previo. Este se inicia con un estudio del tema de las utopías y distopías y un seguimiento de la aparición en el cine de esta cuestión, en sus diversas formas; continúa con una exposición del pensamiento de Heidegger en lo que al cine se refiere (exposición que va acompañada por un lúcido análisis de dicho pensamiento), para llegar finalmente al estudio del cine de Godard, del cual Parente selecciona especialmente “Alphaville” como un ejemplo de visión de la distopía en la filmografía del cineasta francés. Todos los apartados del artículo alcanzan valor en sí mismos, pero a la vez no quedan aislados, sino que se interrelacionan satisfactoriamente: no en vano el último apartado se titula acertadamente “Montaje”.

En “¡La naturaleza ha muerto! Tres elementos en la obra de Peter Greenaway”, Eduardo Assalone toma a la enumeración, el cuadro y la naturaleza muerta como aspectos estructurantes de la obra del director británico, estableciendo entre ellos un vínculo, en el cual “la voluntad de forma” (la cual es detectada por Assalone en la utilización por parte de Greenaway del recurso de la enumeración) y “la forma de esta voluntad” (que es descripta por el autor en sus reflexiones acerca del cuadro) se encuentran en el tercer aspecto del cine de Greenaway de los estudiados por Assalone: la naturaleza muerta. En ella se sintetizan “lo puesto” para la enumeración y “lo puesto” para el cuadro, esto es, lo que se agrega al objeto, a “lo dado”, a “la materia misma del objeto”, como dice el autor, llevándose, entonces, a cabo, la síntesis entre lo artificial y lo natural, lo objetivo y lo subjetivo, o como quiera llamarse a esta célebre dicotomía. Esto le da la posibilidad al autor de discurrir con referencias y creatividad por temas centrales del pensamiento filosófico: el orden del mundo, la condición de posibilidad de la representación, etc.

De lo dicho se desprende que, en sintonía con los distintos acercamientos y horizontes interpretativos que despliega el cine, *La verdad a 24 cuadros por segundo* reúne diversas colaboraciones que cubren de un modo u otro estas posibilidades, lo que hace que incluso aquellos que no dominan el quehacer específico puedan sentirse atraídos. Su heterogeneidad constitutiva, sin embargo, es irrelevante: aun cuando se parta de análisis puntuales de obras o de géneros, se consideren cuestiones teóricas referidas al hacer cinematográfico, se recurra ampliamente o no a grandes pensadores, cada uno de los artículos se abre a su modo y con calidad a consideraciones de tipo filosófico (estéticas, éticas, etcétera) y/o socio-político. Es decir, entonces, que la unidad se encuentra en el cumplimiento del sentido reflexivo de la obra y en la solvencia de los artículos.

Miguel Alberti y Herminia Solari